ATTISCHE LEKYTHEN
DER PARTHENONZEIT
VON ERNST BUSCHOR

1925
VERLAG GEORG D. W. CALLWEY IN MÜNCHEN

ATTISCHE LEKYTHEN
DER PARTHENONZEIT

VON ERNST BUSCHOR

SONDERDRUCK AUS DEM
MÜNCHNER JAHRBUCH
DER BILDENDEN KUNST
NEUE FOLGE BD. II H. 3 u. 4.

1925
VERLAG GEORG D. W. CALLWEY IN MÜNCHEN

ATTISCHE LEKYTHEN IN MÜNCHEN

ATTISCHE LEKYTHOS IN MÜNCHEN

ATTISCHE LEKYTHOS IN MÜNCHEN

ATTISCHE LEKYTHOS IN NEW YORK

ATTISCHE LEKYTHOS

ATHEN (Nat.-Mus. 1830)

ATTISCHE LEKYTHEN DER PARTHENONZEIT

Von ERNST BUSCHOR

Mit den beiden Gefäßen, die hier zum erstenmal (Taf. 1—3) veröffentlicht werden, fühle ich mich eng verbunden seit jenem strahlend hellen Karfreitagsmorgen des Jahres 1914, da sie mir zum erstenmal begegneten und auf ihre eigene Art von Tod und Unsterblichkeit redeten. Und so danke ich es meinem Freunde Johannes Sieveking, mit dem ich jene Begegnung teilte, um so herzlicher, daß er mir die Veröffentlichung dieses Schatzes übertrug; auch für die Geduld, mit der er wartete, bis ich in der Heimat der Gefäße einige Kenntnisse über ihre Gattung habe sammeln können. Dies war wiederum nur möglich durch die langjährige nie versagende Hilfsbereitschaft der Leiter des Athener Nationalmuseums Oikonomos und Kuruniotis, ohne die die vorliegende Arbeit nicht hätte durchgeführt werden können.

Die beiden Münchner Lekythen sind fast genau gleich groß (die mit dem Hermes mißt 36, die andere 37 cm), sind von derselben schönen schlanken Form, auch im Ornament von geschwisterlicher Ähnlichkeit. Auf das Stabmuster des Halses folgt die beliebte Schulterverzierung mit drei Palmetten, die mittlere hängend, die seitlichen liegend; den oberen Saum des eigentlichen Gefäßkörpers bildet in der Breite der Darstellung ein abwechselnd rechts und links laufender, von Kreuzplatten unterbrochener Mäanderfries. All dies Ornamentwerk ist mit derselben schwarzen „Firnisfarbe“ gemalt, die den obern und untern Teil des Gefäßes deckt, bei den Palmetten treten noch matte Farben hinzu, sodaß die neun Blätter jeder Palmette die Folge schwarz — rot — schwarz — weiß — schwarz — weiß — schwarz — rot — schwarz aufweisen. In der Technik der Bilder aber waltet ein wichtiger Unterschied ob: die Hermeslekythos verwendet noch die „Firnisfarbe“ für den Körper und Bart des Hermes, für die Umrisse und Einzelheiten des Mantels, für den Umriß des Helmes, für Einzelheiten des Terrains, für den Körper und das Haar der Frau, für die Umrisse und für Falten des Gewandes, für den unterm Gewand noch z. T. durchscheinenden Akt, für das Grabmal und seine Stufen, und belebt diese Grundlage mit folgenden matten Farben: Braun (Mantel der Frau), Rotbraun (Helm des Hermes), Rot (Mantel des Hermes, Chitonfalten der Frau, Binden am Tymbos), Graugelb (Diadem der Frau) und Schwarz (Fels, Helmband, untere Helmränder, Diademverzierung, Mantelfalten der Frau, Knoten der oberen Tymbosbinde). Das andere Bild aber verwendet keinen Firnis mehr, sowohl das Grab als die sitzende Frau und der Körper der stehenden sind in braunroter Farbe ausgeführt, in kräftigerem Rot der Chiton der Sitzenden

und die drei Tänien, in Graubraun die locker gemalten Haare der beiden und die Falten des gelblichen Gewandes der Stehenden, in Schwarz der Fels und der obere und untere Mantelsaum der Sitzenden. Beide Techniken haben ihre Vorzüge. Das Firnisbild wirkt strenger, abstrakter, wie aus Edelsteinen zusammengebaut; das mattfarbene Bild wärmer, einheitlicher, flüssiger.

Wer diese Ölflaschen in ihrer schlanken Schönheit vor sich sieht, möchte glauben, daß sich Zweck und Schmuck hier in vollster Harmonie vereinigen. Und doch ist dem nicht so. Unsere Gefäße sind nur Scheingefäße, im Innern des Bauches sitzt der eigentliche kleine Ölbehälter, in der Art, wie sie vor allem Kuruniotis an einer großen Anzahl von weißgrundigen Lekythen beobachtet hat (Ἐφημερίς 1906 S. 1 ff). Diese Herrichtung erklärt sich aus der Bestimmung der Gefäße, aus ihrer Verwendung im Totenkult.

Vier verschiedenen Zwecken diente nacheinander der Ölkrug bei den Totenriten. Wenn der Tote gewaschen war, wurde er mit Öl gesalbt; von Homer (Il. 18, 350) bis Lukian (π. πένθους 11) und noch länger herrschte dieser Brauch, und wenn der Spötter ihn als Prophylaxe gegen den Verwesungsgeruch betrachtet, so trifft er nur zum Teil das Richtige: der eigentliche Sinn der Salbung war derselbe wie der der Bekränzung, eine Weihung des Toten. Bei der Aufbahrung und Beklagung des Toten durften dann, worüber uns Wort und Bild vielfach belehren, die aufgestellten Ölkrüge nicht fehlen. Das Gerät, das der letzten Ölung gedient hatte, sollte dem irdischen Gebrauch entzogen, dem Toten vorbehalten werden. Ja, es ist sogar wahrscheinlich, daß die Besprengung des Toten manchmal auch während der Prothesis fortgesetzt wurde und daß zu diesem Zweck die Teilnehmer der Riten Ölfläschchen mitbrachten; finden sich doch oft bei einem Toten ein Dutzend Lekythen oder mehr (Ath. Mitt. 1892 S. 434 ff.; 1893 S. 180). Das gebrauchte Gerät folgte hierauf, wie gesagt, dem Toten ins Grab, vielleicht im Anschluß an weitere Weihegüsse (Riezler, Lekythen S. 5) und schließlich brachten die Angehörigen noch neue Spenden Öls, wenn sie die Gräber ihrer Lieben besuchten. Die Bekränzung und Salbung der Grabsteine war bis in die Spätzeit ein allgemein verbreiteter Brauch, den der lebenslustige Epigrammatiker der Anthologie (C. I. G. 6298, Kaibel 646) und der skeptische Lukian (Charon 22) vergeblich als nutzlos brandmarken. Eine Reihe Vasenbilder des fünften Jahrhunderts zeigt uns, daß man auch diese Salbgefäße nicht wieder mit nach Hause nahm; man knüpfte sie mit Binden an den Grabstein, stellte sie auf die Stufen oder zerbrach sie am Grabe (Athen 1982, 12739).

Diese Verwendung im Totenrituell schloß natürlich nicht aus, daß man dem Verstorbenen auch Salbgerät für seinen Gebrauch mitgab, so wie man Männern ihr Schabeisen, Frauen ihren Spiegel mit ins Grab folgen ließ. Ja, die überaus große Anzahl früher Lekythen mit Bildern aus dem Frauenleben legt nahe, daß gerade Frauengräber mit Vorliebe Salbfläschchen aufnahmen und daß dieser Brauch der Beigabe nicht ohne Einfluß auf die Ausbreitung der Lekythenriten war. Jedenfalls aber ist „Lekythos“ im 5. Jahrhundert fast gleichbedeutend mit „Totenkrug“ geworden. Die bestimmte Form der Ölflasche, die unsere beiden Gefäße zeigen,

ist ja allmählich ausschließlich dem Totenkult vorbehalten worden, und wenn in Aristophanes' Ekklesiazusen der junge Athener zu dem alten Weib sagt: „dir läuft schon der Lekythenmaler nach", oder „stelle Lekythen neben dein Bett", so heißt das ebensoviel als „du stehst schon mit einem Fuß im Grab".

Nun erklärt sich leicht die besondere Herrichtung unserer Gefäße. Sie dienten nicht dem Gebrauch des Lebenden oder Toten, dazu waren sie zu groß und unhandlich; sie sollten aber auch nicht ein größeres Ölquantum bergen, das man etwa dem Toten mitgeben wollte, das zeigt der Einbau. Vielmehr sollten sie bei der rituellen Salbung und Besprengung des Verstorbenen dienen und zugleich, neben dem Totenbett aufgestellt, im eindrucksvollen Bilde den Verstorbenen ehren. Diese Lekythen sind Salbgerät und Pinax zugleich.

Der eingesetzte Ölbehälter ist aber durchaus nicht allen Grablekythen eigen. Nach meinen Beobachtungen beschränkt sich der Brauch dieser Herrichtung etwa auf die Zeit von 455—430, hier aber herrscht er fast durchwegs, die Gefäße kleinen Formates ausgenommen. Es ist klar, daß die Vorrichtung mit der Höhenzunahme der Lekythen zusammenhängt. Die kleineren älteren Lekythen waren offenbar ganz mit Öl gefüllt gewesen. Als im Laufe des 5. Jahrhunderts die Gefäße wuchsen und größere, inhaltsreichere, kostbarere Gemälde aufnahmen, war das Volumen für die Ölspende längst zu groß geworden und so verfiel man auf den Ausweg der „Lekythos in der Lekythos". Späterhin ließ man diesen Einsatz wieder fallen, sicher nicht um die inzwischen abermals größer gewordenen Gefäße wie in alter Zeit ganz zu füllen, sondern ganz offenbar, weil der repräsentative und symbolische Charakter nunmehr überwog; mehren sich doch von nun an auch die Beispiele, daß man marmorne massive Ölkrüge dem Toten als Grabstein auf das Grab setzte, ja sogar auch statt der tönernen mit ins Grab gab (Ἐφημερίς 1913 S. 88. ff.) Salbung und Ölspende kommen aber damit nicht außer Brauch, das beweisen die vielen kleinen Lekythen, die neben den späten großen hergehen.

Es muß noch bemerkt werden, daß auch rotfigurige Grablekythen des bezeichneten Zeitabschnitts den Einsatzteil aufzeigen. Das hat nichts Auffälliges, denn diese Gefäße dienten ja dem gleichen Zweck, waren mit denselben Darstellungen geschmückt. So wenig die weißgrundige Technik von der Lekythenmalerei ausging oder sich auf sie beschränkte, so wenig waren die weißgrundigen Lekythen mit Umrißzeichnung die einzigen Salbgefäße der Totenriten. Als um 500 die schwarzfigurigen Alabastra und Lekythen durch Einführung des weißen Grundes mit der Schönheit der vornehmeren Alabastergefäße zu wetteifern begannen, herrschte noch durchaus der alte Silhouettenstil, um erst gegen die Mitte des Jahrhunderts auszusterben. Diesen schwarzfigurigen Lekythen wurde seit etwa 480 der Rang vor allem durch die rotfigurigen Grablekythen und erst in zweiter Linie durch Lekythen mit Umrißzeichnung streitig gemacht. Im vierten Jahrzehnt mögen sich rotfigurige und Umrißlekythen etwa die Wage gehalten haben, vom fünften ab beginnt der Siegeslauf der neuen Technik, der etwa um 430 mit der völligen Verdrängung der rotfigurigen Lekythen endigt. Oft genug sind im selben Grab rotfigurige Salbgefäße zusammen mit weißgrundigen gefunden worden, und die Über-

einstimmung der Darstellungen ist so groß, daß von einer grundsätzlich verschiedenen Verwendung keine Rede sein kann. Die polychrome Technik und der weiße Grund unserer Gefäße haben also keinen irgendwie symbolischen Charakter, stellen vielmehr gegenüber der rotfigurigen Malerei nur eine Steigerung dar, die gewöhnlichem Gebrauchsgerät weder ziemte noch frommte.

Zur Erhöhung der Form und der Technik tritt die des bildlichen Inhalts, und so entsteht jener einzige Dreiklang, der voll und zart aus unsern beiden Gefäßen ertönt. Die Idee, daß der Behälter des Totenöls ganz dem Verstorbenen gehören und dem irdischen Dasein entrückt sein sollte, taucht auch das Bild in eine bedeutsame verklärte Atmosphäre. Die alten Tontafeln hatten vor allem von der Totenklage erzählt, dem in primitiven Vorstellungen wurzelnden Brauch, den schon die geometrischen Vasen vorführen, dessen Auswüchse Solon und dann wohl wieder Kleisthenes beschnitten (Cicero, de leg. II 25 6). Es ist bezeichnend, wie dieser archaisch-realistische Bildtypus auf den Lekythen zurücktritt. Unter fünfzig Gefäßen findet sich vielleicht eines, das den aufgebahrten Toten mit den klagenden Angehörigen im Bilde vorführt (Fairbanks, White Athenian Lekythoi II S. 224); alle andern sepulkralen Lekythenbilder sind über das Nur-Gegenständliche hinaufgehoben, keine Ausschnitte aus dem Alltagsleben mehr, sondern erhöhen das Dasein des Verstorbenen im Bilde. Wie schön er war, was er im Leben liebte, wie verbunden er war mit seinen Lieben, wie geehrt von seinen Hinterbliebenen, wie unbarmherzig ihn der Dämon hinwegraffte, wie beklagenswert sein Los: diese schlichten Gedanken durchdringen sich auf den Lekythen zu merkwürdig „unwirklichen", aber um so ergreifenderen Bildern.

Im Grunde kehren nur zwei Themen wieder: die Abholung durch den Todesdämon (Thanatos, Charon, Hermes) und das in sepulkrale Weihe getauchte Bild des Lebens (Lieblingstätigkeit, Familie). Die Abholung ist das jüngere und seltenere Thema, tritt etwa um 450 zuerst auf, während die aus den gewöhnlichen Alltagsbildern erwachsenden sepulkralen Daseinsbilder etwa von 470 an vor allem das Gesamtbild der Lekythenmalerei bestimmen. Die beiden Themen begegnen auch auf unsern beiden Gefäßen. Vielfach verkannt fordern diese Bilder zu eingehender Betrachtung auf.

Beginnen wir mit der Hermeslekythos. Die eindrucksvollste Figur ist die Frau, die sich mit unbeschreiblich vornehmer Gebärde ihr Diadem ins Haar drückt. Ist sie eine Fürstin oder eine gewöhnliche Sterbliche, eine vornehme Athenerin? Die Deutung auf Alkestis ist vorgeschlagen worden (Ath. Mitt. 1923 S. 49). Aber mit diesem mythologischen Sinn würde unser Bild aus hunderten und aber hunderten engst verwandter Darstellungen heraustreten als seltenste Ausnahme, als einziger unerhörter Fall. Die Krone aber ist nicht nur göttlichen und fürstlichen Frauen eigen, sondern auch nicht weiter charakterisierten Sterblichen, wofür Abschiedsszenen wie Oxford, Taf. 21, 2, Journ. Hell. Stud. 1914 S. 183, Furtw.-Reichh. 35 angeführt sein mögen. Dann erhebt sich die andere Frage, ob die Krone einen prägnanten, in der Situation begründeten Sinn hat. Ist es die Brautkrone (Ath. Mitt. 1907 Taf. 5), oder die Totenkrone (Ath. Mitt. 1896 S. 368)?

Schmückt sich die Frau zum letzten Gang? Oder soll sie als Braut des Hades gekennzeichnet sein? Der Tragödie (Soph. Antig. 816; Eurip. Iph. Aul. 461) und der Grabdichtung (Anth. Pal. VII 13, 186, 492, 547; Kaibel, Epigr. Gr. 655) ist die Vorstellung nicht fremd, daß die unvermählt Verstorbene gleichsam von Hades als Braut heimgeführt wird. Wer die schlichte Sprache der Lekythenbilder zu lesen gelernt hat, wird aber diese dramatisch epigrammatische Zuspitzung niemals in unser Bild hineinlegen. Er kennt die ungezählten Bilder der Frauen, die sich im Spiegel betrachten, sich gürten, sich das Mantelbündel von der Dienerin reichen lassen. Die Gebärde unserer Frau ist nicht in einem anderen Bereich zu suchen wie die der sitzenden Frau, die ihr aufgesetztes Diadem im Spiegel bewundert (Fairbanks I Taf. 3, 2 und II Taf. 37). Man wende nicht ein, daß die wahrhaft königliche Gebärde über den Bezirk des Alltags hinausführe. Die großen Lekythenmeister der Parthenonzeit haben die Toilettenmotive der Frühzeit geadelt, aber nicht symbolisch umgedeutet (Festschrift für Benndorf S. 89; Murray, White Athenian Vases Taf. 2; Fairbanks II Taf. 13, 3).

Die Szenen aus dem Frauenleben, die wir nannten, spielen sich im Hause ab, und im Hause hat auch unsere Schöne der Tod ereilt. Während ihre Hände mit dem Schmuck beschäftigt sind, ist ihr Auge ruhig und ernst auf den vor ihr sitzenden Hermes gerichtet. Aber wieder muß man sich vor der zugespitzten Deutung hüten, der Tod habe die Frau bei der Toilette überrascht. Das Bild will nur besagen: eine schöne reichgewandete und geschmückte Frau ist statt mit ihren Lieben, statt mit ihrer Dienerin hier mit dem unerbittlichen Geleitsmann der Toten verbunden.

Hinter der Frau ragt der mit Tänien umwundene Grabhügel auf. Nicht als ob die Bestattung schon erfolgt wäre und Hermes die Frau vom Grab ins Jenseits geleite. Vielmehr ist die häusliche Schmückungsszene durch das Grabmal in die sepulkrale Atmosphäre getaucht, mit der Vorstellung vom Ort, wo die Tote im Leben waltete, ist die verbunden von dem Ort, wo sie begraben ist, wo man sie besuchen und noch im Tode ehren kann. Das Postulat der Einheit des Ortes, der Momentanität der Situation muß verstummen vor dieser weihevollen höheren Einheit, vor dem zeit- und ortlosen Sein, in dem die Lekythenmaler Leben und sepulkrale Riten verschmelzen. Die frühen Lekythen (480—470) hatten neben göttlichen Gestalten und mythologischen Bildern vor allem das Leben dargestellt, die Frau im Hause sitzend, stehend, gehend, die Männer als Krieger, Jäger, auf den Stock gelehnt u. s. w. Als die sepulkrale Bestimmung der Lekythos sich etwa seit der Glaukonzeit auf den Darstellungen durchzusetzen begann, bekamen vor allem die Frauen, in deren Händen ja der Grabdienst lag, häufig Totengaben in die Hand, an den Wänden des Hauses hängt statt des gewöhnlichen Hausrats immer häufiger das Totengerät, und zu den Bildern der sitzenden, stehenden, gehenden Frau, des Kriegers, Jägers, Athleten, der vereinten Familienmitglieder und Hausangehörigen tritt etwa seit 460 häufig das Grabmal und die Darstellung der Grabriten. So legt sich über das Bild aus dem Leben immer stärker eine zweite Schicht, die mit Tod und Grab zusammenhängt. Aber so eingehend und

anschaulich oft der Vollzug der Riten geschildert wird, nie geht die zugrunde liegende Schicht, das Bild des Lebens verloren, nie kommt eine „Friedhofsszene", ein „Blick über die Friedhofsmauer" zustande.

Diese Verschmelzung von Leben und Tod in einer höheren Einheit ist das eigentliche Element der Lekythenmalerei. So lang man es verkannte, waren diese Bilder den stärksten Mißdeutungen ausgesetzt. Noch heute sind diese nicht ganz verstummt und es ist wichtig auf sie näher einzugehen, auch wenn uns die Betrachtung scheinbar von unserem Bild wegführt. Einer der schwerwiegendsten Irrtümer war der, die Gestalt des Toten zu verkennen. Man ist sich zwar darüber einig, daß die früheren Alltagsbilder ohne Totengerät und Grabmäler dasselbe besagen wollen wie die Bilder der Grabsteine: den Toten im Leben. Aber mit dem Auftreten der Opfergaben soll sich die Bedeutung der Figuren auf einmal geändert haben. Aus dem Bild des Toten soll das des Angehörigen geworden sein, der sich zum Gang auf den Friedhof anschickt oder einen zweiten dorthin entsendet oder auf dem Weg zum Friedhof einen Bekannten trifft u. s. w. Der Tote aber sei abwesend, im Grabe gedacht und nicht dargestellt. Als ob es nicht gerade innerstes Verlangen antiker Sepulkralkunst gewesen wäre, den Toten immer leibhaft vorzuführen und im Bilde weiterleben zu lassen. Wer die vielen Hunderte der früheren Alltagsbilder auf rotfigurigen und weißgrundigen Lekythen vor sich vorüberziehen läßt, den täuscht das Totengerät in der Hand des Verstorbenen oder seines Hausgenossen nicht darüber hinweg, daß mit kaum merklicher Verschiebung der Typik dieselben Menschen wie früher dargestellt sind. So war es denn entschieden ein wichtiger Fortschritt zum Verständnis der bekannten Bilder der Diphilosgruppe (Riezler Taf. 4—7), als man wenigstens die sitzende Frau als die Verstorbene auffaßte, die die Gaben in Empfang nimmt (Milchhöfer, Gräberkunst S. 18; Kuruniotis, Ἐφημερίς 1906 S. 17 f.; Salis s. Riezler S. 19). Aber es war weder richtig, vor den Gruppen mit zwei Stehenden haltzu machen, noch den Stuhl und das Sitzen mit dem Grab in Verbindung zu bringen. Es ist das alte Sitzen im Hause, und wenn statt des Hausgeräts (scheinbar unlogisch) jetzt Totengaben von Hand zu Hand gehen oder an den Wänden hängen, so wird die doppelte Absicht des Malers klar, den Toten zu zeigen wie er im Leben war und wie er im Tode von seinen Angehörigen mit allem geehrt wird, was die Gebräuche erheischen. Auch die eilenden Frauen mit Totengaben haben nicht den Friedhof zum Ziel; ihre Bewegung führt nicht vom Hause weg, ist nicht für die strenge Kulthandlung des Totenopfers charakteristisch, dafür um so stärker in den nicht sepulkralen Bildern der Frühzeit verwurzelt (Arch. Zeit 1882 Taf. 7). Und die Gruppenbilder sind keine Entsendungen zum Grab, keine Begegnungen auf dem Weg, sondern zeigen an, daß der Tote im Leben treue Diener, liebe Angehörige hatte, mit denen er auch nach dem Tode vereint gedacht wird. Dabei spielt es keine Rolle, daß der Verstorbene gar nicht immer besonders deutlich gemacht ist oder daß sich die Typen manchmal mischen: Der Sinn dieser Bilder ist ja nicht, den Toten herauszuheben, sondern die Verbundenheit zweier Menschen zu verewigen.

Kommt nun zu den Totengaben noch die Darstellung des Grabmals hinzu, so verschiebt sich der Schwerpunkt des Bildes nach der sepulkralen Seite, aber das Bild des Lebens ist keineswegs ausgelöscht und durch eine Friedhofsszene ersetzt. Auch hier ist die Gestalt des Toten der Schlüssel zum Verständnis. Solange man sie verkannte und das Grabmal als den Schauplatz einer eben vor sich gehenden Handlung ansah, war dem Irrtum Tür und Tor geöffnet: Wanderer und Krieger wohnten freundlich-neugierig den Totenandachten unbekannter Frauen bei, an den Gräbern fanden blutige Leichenagone statt, Fackelläufer rannten über die Stufen von Einzelgräbern zu ihrem Ziel, Jäger jagten auf dem Kerameikos nach Hasen, nackte jugendliche Athleten schlangen Binden um des Vaters Grab, Knaben weihten Leiern, Frauen rannten ängstlich davon. Diesem sinnlosen bunten Friedhofstreiben wurde allmählich ein Ziel gesetzt, seit Dumont (s. Pottier, Lécythes S. 63 f.) und vor allem Milchhöfer (Ath. Mitt. 1880 S. 180 ff., Gräberkunst S. 17), dann Riezler (S. 23 ff.) und Fairbanks (II S. 236—240) die Gestalt des Toten in ihre Rechte einsetzten, der auf all diesen Bildern erscheint, nicht als Gespenst oder Vision der Friedhofsbesucher, sondern „in Situationen des gewöhnlichen Lebens oder im Verkehr mit den Angehörigen oder geliebten Personen". Wieder schiebt sich über die Bilder des Lebens gleichsam eine zweite, die sepulkrale Schicht, und so wenig das Grabmal, wie die dargestellten Riten zeigen, nur Attribut oder Symbol ist, so wenig ist es der prägnante Ort der Handlung. Die Reiter- und Fußkämpfe des Toten, die Hasenjagden und das Leierspiel sind die des Lebens, nicht des Jenseits; die aufgehängten Gegenstände hängen nicht an einer „Umfriedungsmauer des Grabbezirks",sondern nach wie vor zu Hause (wennschon hier die Totengaben niemals hingen!); und der stille Verein der Herrin und Dienerin, der Angehörigen ist noch der alte der stelenlosen Bilder, keine Begegnung beim Grabbesuch. Der Maler will zeigen, wie der Tote im Leben war, was er gerne tat, mit wem er in Treue und Liebe verbunden war; aber auch wie er im Tode mit einem schönen Grabstein und regelmäßigem Vollzug der Totenopfer geehrt wird.

Diese Umschau war nötig, um die Bedeutung des Grabmals auf unserer Lekythos zu klären: es ist der Grabstein unserer Schönen, der Sitz der Toten, von den Hinterbliebenen mit Binden umwunden, und doch nicht der Ort, an dem die Frau sich schmückt, von dem aus sie die letzte Reise unter Hermes Geleit antritt. Aber unser Maler geht noch einen Schritt weiter in dem, was wir „unlogisch" nennen: er stellt noch einen dritten Ort, die Unterwelt, dar. Denn das felsige Gelände, auf dem Hermes sitzt, ist nicht der Friedhofsboden, nicht die gebirgige Umgebung des Grabs, sondern das Felsgestade des Hades, uns wohlbekannt aus den Sagen von Sisyphos, Tantalos, Theseus, aus der Nekyia des Polygnot, aus erhaltenen Darstellungen der Unterwelt (wie Ath. Mitt 1923 Taf. 1, 1); die λίμνη, die ὄχθη, die ἀκτή, der ἀνέκβατος ὄρμος des Acheron. Es ist der Sitz des Totengeleiters, der Ort, zu dem er die Abgeschiedenen führt.

So sind in Schmückung, Grab und Felsgestade drei Orte vereinigt. Aber der beginge einen schweren Irrtum, der hier eine bewußte oder auch eine gedanken-

lose Kontamination sähe. Die Orte sind in einer höheren Einheit verbunden, die unsere Logik erst spaltet. Und diese Einheit ist nicht die primitive der archaischen Zeit, sondern im Gegensatz zu ihr allmählich erwachsen. Wer diese zeit- und ortlose Sphäre verkennt, wird Haltung, Bewegung und Aktion der Figurenwelt dieser Epoche, die ganz auf diesem Grunde ruht, nie ganz in ihrer stolzen Gelassenheit würdigen können, das Band, das unseren Hermes und die Frau verbindet, nicht ganz begreifen.

In denselben Geist sind auch die andern Lekythenbilder dieser Epoche getaucht, die die Abholung des Toten zeigen, und da sie von unserer Hermeslekythos neues Licht empfangen, sei mit einigen Worten auf sie eingegangen. Hermes am Grab eine Frau abholend erscheint noch zweimal, auf der der unsern engverwandten Lekythos Riezler Taf. 47 und auf der geringeren Athen 1974. Beidemal ist er durch den Grabstein von einer Frau getrennt, wendet er sich vom Grabstein ab. Man hat den Eindruck gehabt, er schreite hinter dem Grabmal hervor und der Maler habe die Szene bewußt am Grabe lokalisieren wollen. Wie wenig dies der Fall ist, zeigt unsere Lekythos.

Nach dem Volksglauben gab es noch einen anderen Abholer der Seelen, den Totenfährmann Charon. Streng genommen setzt seine Tätigkeit erst ein, wenn der Tote am Acheron angekommen ist, und Charon in seiner Barke ihn aufnimmt zu der Fahrt über die Gewässer, über die keiner zurückkehrt. Ist Hermes anwesend, so wäre der Endpunkt seines Geleits, die Ankunft am Acheron und die Übergabe des Toten an den Fährmann zu erkennen. Soviele Charonbilder es auf den Lekythen gibt, so ist doch nie dieser Augenblick um seiner selbst willen dargestellt. Selbst ein frühes Beispiel wie Riezler Taf. 26, das noch dem realistischen strengen Stil angehört und gegen 450 entstanden sein wird, darf nicht einfach als Übergabe der Toten durch Hermes an Charon betrachtet werden. Wie Hermes die erschrockene Frau am Oberarm faßt, sie bedeutungsvoll ansieht und ihr mit dem Kerykeion den Weg weist, das kann nur der Augenblick des Todes selbst sein; damit verbunden ist die Geleitung zum Hades, die Ankunft am Gestade, die Übergabe an den Fährmann. Aber auch wenn der Tote einfach dem Charon gegenübergestellt wird, ist nicht der Endpunkt der Reise in die Unterwelt gemeint. In dem wundervollen Spätwerk desselben Meisters (Riezler Taf. 27) ist jede momentane Handlung ausgeschaltet, alles in ein visionäres Seinsbild verwandelt: wie Alkestis (Eur. Alc. 252) schaut die Frau den Tod. Einen ähnlichen Übergang kann man in den vielen Charonbildern eines Zeitgenossen beobachten. Den Frühwerken (Riezler Taf. 44, 45, New York Bull. 1923 S. 193) treten stillere verklärtere Spätwerke gegenüber (Riezler 80, 82, Athen 1946, Fairbanks II Taf. 4), die die „Unwirklichkeit“ der Darstellung z. T. noch erhöhen: Der Tote ist von Angehörigen begleitet, die ihm Totengaben darbringen, ja er trägt die Gaben selbst in der Hand. Kein Wunder, wenn die Spätzeit auch den Grabstein hinzufügt und die Acheronszene sich mit dem Grabkult verbindet. Tod, Grab und Hadesfahrt vereinigen sich dann wie auf unserer Hermeslekythos.

Schließlich der Tod selbst. Nur auf einem einzigen Gefäß des ausgehenden Jahr-

hunderts (Mon. Piot 22 Taf. 2/3) erscheint er als Räuber, macht er als häßlicher Dämon Jagd auf ein fliehendes Mädchen, und es kann uns nicht mehr wundern, daß die Jagd vor dem Grabstein sich abspielt, bei dem Hermes sitzt. Sonst erscheint er gepaart mit seinem Bruder, dem Schlaf, als hilfreicher Dämon, in der Rolle, die die epische Dichtung ihm zugewiesen hatte. Wie auf Sagenbildern des beginnenden fünften Jahrhunderts die Brüder den in der Fremde gefallenen Memnon aufheben und zur ordnungsgemäßen Bestattung in die Heimat überführen, so erweisen sie attischen Kriegern auf zwei Lekythen der Zeit um 450 (Murray Taf. 9 und 11) denselben Liebesdienst; spätere Gefäße dehnen ihn auf Frauen und Nichtkrieger aus. Solang man in dem mit der Szene verbundenen Grabmal nur den prägnanten Schauplatz einer momentanen Situation erblicken konnte, hat man aus diesen Bildern von Schlaf und Tod die Idealisierung einer angeblichen bestimmten Totenzeremonie herauslesen wollen, der sog. depositio, der Schlußszene der Überführung der Leiche vom Haus zum Grab. Aber die alten Entraffer der Seele sind nie ganz zu Totengräbern geworden. Die mythologischen Bilder stellen alle das Aufheben der Leiche dar (Furtwängler-Reichhold III. S. 244), die eine der beiden Kriegerlekythen macht das Herbeieilen der hilfreichen Dämonen noch sehr deutlich und auch die späteren Gefäße machen nicht plötzlich aus der alten Aufhebung die Niederlegung. Mit der Beifügung des Grabmals wird das Endziel der Überführung angegeben; aber damit wird die Handlung sowenig an einem Ort und zu einem Moment zugespitzt wie durch das Hinzutreten des Hermes (Athen 1830 = Taf. 5; 12783 = Nicole Taf. 16) und des Charon (Athen 1830): wenn der Mensch stirbt, dann kommen Schlaf und Tod und holen seine Leiche; kommt Hermes, die Seele zu geleiten; wartet Charon mit seinem Kahn. Der Meister des letztgenannten Gefäßes vereinigt denn auch den ganzen Chor von Todesdämonen zu einer Symphonie.

So ist unsere Hermeslekythos und ihre Verwandten von denselben Vorstellungen und Bildern gespeist wie die gleichzeitige Dichtung. Man denke an die Choëphoren des Äschylus, wo das Grab als Sitz des chthonischen Hermes erscheint und dieser doch als raffender Dämon seine Opfer im Augenblick des Todes aus dem Hause entführt (124, 622); an die sophokleische Antigone, die als einzige Sterbliche bei lebendigem Leib an das Gestade des Acheron, d. h. in ein Grabgewölbe gebracht wird (810 ff.), oder an die Alkestis des Euripides, die im Hause sterbend den Totenfährmann und den geflügelten finsterblickenden Todesdämon vor sich sieht, nach dem Begräbnis von Herakles am Grabhügel dem Todesdämon abgerungen wird (252 ff, 1142). „Hier, d. h. im Grabe", sagt das Grabgedicht der Mnesarete aus dem Beginn des vierten Jahrhunderts, „hält mich das Gemach der Persephone gefangen" (Münchner Jahrb. 1909 S. 5; Conze 1593), und es ist bezeichnend, wie noch im selben Jahrhundert diese Distanzlosigkeit aufgegeben wird. Das Gemach der Totenfürstin rückt „weit ab vom Grabe" (Epigramm aus Argos, Ath. Mitt. 1924 S. 14f.), der Ort des Leibes und der Seele werden in scharfen Gegensatz gestellt (Kaibel, Epigr. Gr. 35 b, 41, 90, aber auch schon 21), bis dann die Grabpoesie der Spätzeit immer mehr den Leib in Staub zerfallen läßt, die Seele in Äther, Licht,

Himmel, an den Ort der Frommen und der Seligen, in den Olymp, zu Zeus, zu Christus entrückt.

Das genannte Grabgedicht der Mnesarete könnte als Erläuterung unter unsere zweite Lekythos (Taf. 3) gesetzt werden. So schlicht ist die Einheit von Grab und Unterwelt kaum in einem andern Vers, in einem andern Bild festgehalten. Denn daß der Felsensitz unserer verhüllten Frau dasselbe bedeutet wie der des Hermes auf der andern Lekythos, ist ohne weiteres klar. Schon damit ist der Grabstein der Deutung entrückt, die ihn zum alleinigen Schauplatz der Handlung einsetzen möchte. Aber auch das dritte Element der Hermeslekythos, das häusliche Leben, fehlt nicht. Freilich ist die verstorbene Frau nie so traurig und entrückt in ihrem Haus gesessen, hat ihr die Tochter (wir wollen sie der Kürze halber so nennen) nie im Leben eine Totenbinde überreicht; und trotzdem ist diese Gruppe, dieser stille Verein nicht zu trennen von den vielen Gruppen ohne Grabmal, die vordem auf Lekythen gemalt, späterhin in Grabsteine gemeißelt worden sind. So zweifellos es ist, daß die Tänie zum Grab gebracht wird, so deutlich stammt dieses Beisammensein aus dem Leben, ist nicht Friedhofsbesuch „mit visionärer Schau des Toten“ oder „mit Verdeutlichung des Opferempfängers“. Man wird einwenden, der Zweck der Grabreliefs sei ein anderer als der der Lekythenbilder; Sinn der Steine sei, das Leben der Verstorbenen monumental zu verklären, Sinn der Lekythen, die treue Befolgung der Totenriten zum Ausdruck zu bringen. Aber selbst die Grabmäler zeigen manchmal Verstorbene mit den Totengaben in der Hand (Stais, Marbres et bronzes S. 147, New York Handbook Fig. 125) oder Lebensbild und Grabkult vereinigt (Conze 378); und daß trotz allen Vordrängens der Totenriten die Lekythenbilder vom Bild des Lebens nicht ablassen, beweist ihre ganze Frühgeschichte und die im Grund sich gleichbleibende Typik. Es sei noch einmal an die kämpfenden Krieger erinnert, die doch nicht am Grabmal eine Geisterschlacht weiterkämpfen; an die Jäger, die nicht im Jenseits weiterjagen, an die Abschiedsszene des Kriegers (Riezler Taf. 18), die nicht durch die beigefügte Stele in das Totenreich versetzt wird; an die Übergabe des Kindes an der Stele (Burlington Exhibition 1904 Taf. 94 H 36); an den Fackellauf (Ath. Mitt. 1910 Taf. 8). Man bedenke, daß der größte Meister dieser Zeit, der Achilleus-Meister (Journ. Hell. Stud. 1914 S. 220 ff), als die Grabstele längst auf den Lekythen eingebürgert war, mit Vorliebe den „stillen Verein im Leben“ darstellte und nur selten durch das Grabmal erweiterte, und man wird den schönen Doppelsinn unserer sog. Friedhofsszenen begreifen, den unser Maler durch die zur Seite gerückte Stele und die unmittelbare Gegenüberstellung der Frauen so deutlich gemacht hat. Es ist kein Streit um Worte. Man betrachte einmal die Reihe der prächtigen späten Lekythen, zumal die wundervollen Dreifigurengruppen, als „Friedhofsszenen“ und dann wieder als durch den Tod verklärte Lebensbilder, um des tiefen Unterschieds klar zu werden.

Diese Erkenntnis hat aber noch eine andere wichtige Folge. Solang man in den zweifigurigen Grabszenen den Friedhofsbesuch mit Schau des Verstorbenen sah,

mußte man auf die Frage, welcher von beiden nun der Tote sei, eine klare Antwort erwarten und alle Gestalten, deren Tracht und Haltung nicht zum rituellen Grabbesuch zu passen schien, für den Verstorbenen in Anspruch nehmen (Riezler S. 29f). Von dieser Verpflichtung sind wir nunmehr befreit. Nackte Jünglinge, Krieger, Jünglinge mit Hut und Speer, auf den Stock gestützte Männer sind nicht von vornherein als Tote anzusprechen, so wenig wie Frauen mit Totengaben in den Händen unbedingt als Hinterbliebene zu gelten haben. Ja, der stille Verein ist oft so sehr das eigentliche Thema, daß man ähnlich wie bei Grabreliefs die Frage nach dem Toten gar nicht aus der äußeren Erscheinung lösen kann. Ein Beispiel für viele: auf dem Gefäß Fairbanks I. S. 209 erscheint ein Krieger und ein „Wanderer", die beide sicher keine Grabbesucher sind; durch das Sitzen am Grab ist der Krieger wohl als der Tote gekennzeichnet. Und in vielen andern Fällen ist eine Entscheidung überhaupt nicht möglich.

Unsere Verstorbene trauert, die Tochter nicht. Der heutige Betrachter würde aus seinen Vorstellungen heraus das Gegenteil erwarten, und so hat man denn auch häufig auf verwandten Gefäßen die trauernde Gestalt, zumal wenn die Trauer sich zur lebhaften Klage steigert, als leidtragenden Hinterbliebenen, als Friedhofsbesucher betrachtet; nur wenn der Klagende vor dem Grabe sitze, sei der Verstorbene gemeint, der seinen eigenen Tod beklage. Nun läßt sich nicht bestreiten, daß in einigen Fällen (Riezler Taf. 33, 72) die Klage des Überlebenden dargestellt ist, wobei sie aber vom Maler nicht gerade auf dem Friedhof lokalisiert, sondern eher der Prothesis entnommen ist. Aber gerade die zahlreichen Trauernden und die Klagenden, die als Mittelfiguren am Grabstein sitzen oder knieen, und die Klagegesten der um den Grabstein schwirrenden Seelen bringen uns die echt antike Vorstellung nahe, daß der eigentliche Leidtragende der Tote selbst ist, der sein liebes Leben verloren hat, nicht der Hinterbliebene, der noch das Licht der Sonne sieht. Wie herzzerreißend beklagen gerade in den Jahren, da unsere Lekythos entstand, Antigone und Alkestis ihr eigenes Sterbeschicksal! So schneidet sich denn wohl am eigenen Soldatengrab der gefallene Krieger die Locke ab (Fairbanks II Taf. 32,1) und rauft an ihrem brennenden Grabhügel die Verstorbene ihr Haar (Fairbanks I S. 96); und daß mit der klagenden Frau, die am Grabstein steht (Riezler Taf. 55, Fairbanks II Taf. 20,2) oder kniet (Riezler Taf. 51, Fairbanks II Taf. 7,2; 8, 1; 8, 2; 11, 2; New York Bull. 1923 S. 193), die Tote gemeint sei, die ihr eigenes Geschick bejammert, ist die wahrscheinlichste Deutung, gleichviel, ob man den Ausbruch der Klage in den Augenblick des Sterbens versetzen will oder ans Grab oder ins Reich der Schatten.

Wie unheroisch, aber dafür wie menschlich schlicht sind diese attischen Totenbilder! Wohl keine andere Landschaft hat die Heroisierungsbestrebungen so zurückgestellt, den alten Seelen- und Totenglauben so auf die einfachste menschliche Formel gebracht wie Attika mit seinen Lekythenbildern und Grabreliefs. Hat der Glaube dadurch verloren? Wer sich in unsere beiden Bilder vertieft, wird seinen Dank bekennen, daß dieses einmal in der Welt gewesen ist.

Die beiden Gefäße, die in ihrem Äußeren so geschwisterlich übereinstimmen,

zeigen beide als Verstorbene eine Frau. Das paßt zu der Angabe, daß sie in einem Grab (bei Oropos) zusammen gefunden seien. Man wird zwar im allgemeinen nicht annehmen, daß die Lekythenbilder nach ihren Gegenständen, nach Art und Geschlecht des auf den Bildern hervorgehobenen Toten, sorgfältig ausgewählt worden seien. Die Gefäße waren auf Vorrat gemacht, mußten bei Todesfällen schnell zur Hand sein, verschwanden mit dem Toten im Grabe; wie wir sahen, verzichten sie auch häufig auf die Heraushebung des Toten, bilden sie vor allem den stillen Verein des Lebens ab. Trotzdem darf man in unserem Fall wohl mit Bestimmtheit annehmen, daß in dem Grab, das sie barg, eine Frau beigesetzt war. Leider fehlen alle näheren Angaben, außer daß sich im selben Grab noch eine dritte Lekythos befand, die auch mit den andern im Kunsthandel auftauchte (Taf. 4) und sich jetzt, laut Bulletin of the Metropolitan Museum 1923 S. 192, in New York befindet. Das Gefäß, von der Höhe der Hermeslekythos, stimmt wieder in Form und Dekoration bis ins Letzte mit den beiden mitgefundenen überein; mit der Hermeslekythos teilt es die Firnistechnik des Bildes. Der stille Verein umfaßt einen nackten Jüngling mit Speer und Mantel und eine Frau, die die Grabtänie in den Händen hält. Die Frage, mit welcher der beiden Gestalten der Maler den Verstorbenen meinte, ist nicht zu lösen; für die Familie, die das Gefäß kaufte und verwendete, war es jedenfalls wiederum die Frau.

Da die Fälle häufig sind, wo Gefäße derselben Meisterhand im gleichen Grab gefunden werden, da es sich ferner ganz natürlich erklärt, daß eine Familie ihren Lekythenbedarf in einer Werkstatt deckte, und da unsere drei Gefäße sich in Form und Schmuck so auffällig gleichen, liegt die Vermutung nahe, daß sie von derselben Hand bemalt sind. Für das Ornament kann dies sofort als sicher gelten, und da nach allem was sich beobachten läßt, derselbe Maler Ornament und Bild malt, ist auch über die Darstellungen das Urteil gesprochen. Und in der Tat schließen sich die drei Bilder trotz großer Verschiedenheiten als einheitliche Gruppe gegen die Werke zeitgenössischer Maler ab. Man kann davon nicht reden ohne einen wenn auch kurzen Überblick über die Lekythenmalerei dieser Epoche.

Alles überstrahlt das helle Licht der Kunst des Achilleusmeisters, dessen Kenntnis wir Bosanquet (J. H. St. 1896 S. 173; 1899 S. 180f), Fairbanks (I. S. 160f., 214, 236, 245ff.), Riezler (S. 21, 109ff.), Beazley (J. H. St. 1914 S. 220ff., Am. Vases S. 164) und Luce (Am. J. 1919 S. 19ff.) verdanken. Er war zu der Zeit, als unsere Lekythen entstanden, schon ein ganz reifer Meister, denn der Beginn seiner Tätigkeit fällt um 460. In der Zeit, als die ältern Lekythenmeister noch strenge, erzählende, realistische Werke schufen, tritt seine abgeklärte, von Adel und Ruhe erfüllte Persönlichkeit fertig unter sie, mit Werken, die er dem Preis der schönen Knaben Lichas und Dromippos widmet.

Boston. Am. J. 1919 S. 29. Riezler S. 18
Berlin. J. H. St. 1896 S. 171
London D 50. J. H. St. 1896 Taf. 6

Frankfurt. Schaal Taf. 22b.
Athen 12744. Riezler 6
Berlin. Riezler 2
Athen 12788
Branteghem. Fairbanks IV 3, 7b.

Es folgt die Diphiloszeit, gegen deren Ende der Meister die weiße Deckung der Frauenhaut über Bord wirft.

Tyskiewicz. Fairbanks IV 3, 8
Athen 1922. J. H. St. 1896 Taf. 5, 1
Athen 1923. Riezler 7
Athen 1963. Riezler 4
Athen 12440
Athen 12441
Athen 12743
Athen 12786. Riezler 5
Athen 12787
Athen 13750
Rom. Röm. Mitt. 1898 Taf. 4, Alinari 20152
Philadelphia. Am. J. 1919 S. 20
Berlin. Arch. Anz. 1898 S. 192. Beazley Nr. 7 bis

Diese 21 Gefäße sind wohl alle noch vor 450 entstanden. Es folgt der Preis der schönen Knaben Hygiainon, Alkimedes und Axiopeithes.

Worcester. Am. J. 1919 S. 30. Beazley 24
Kopenhagen. Beazley 13
Madrid. Fairbanks I Taf. 8, 2. Beazley 2
London D 48. Murray Taf. 2. Beazley 1
Oxford. Gardner Taf. 20. Beazley 8
Boston. Fairbanks II Taf. 40. Beazley 36
Boston. Fairbanks II Taf. 41. Beazley 35.

Von den übrigen 39 Lekythen, die Beazley (J. H. St. 1914 S. 220—222 u. 226) unserm Meister zuteilt, sind mir 6 unbekannt (5, 15, 27 bis, 39 bis, 41, 44); drei scheinen mir auszuscheiden (37, 38, 40); hinzufügen möchte ich:

Kassel. Arch. Anz. 1898 S. 193 (übermalt).
Athen 1856. Riezler 43. Am. J. 1907 S. 28

Hat sich unser Meister erst spät zur Beifügung des sonst so beliebten Grabmals entschlossen (Beazley 4, 9, 16, 17, 25, 28, 32, 39), so dürfen die Palmettenstelen (Beazley 17, 28) und die von der klagenden Seele umschwirrten Grabsteine (Murray Taf. 5) seiner letzten Schaffenszeit zugewiesen werden, in die aber auch stelenlose Bilder wie Fairbanks II Taf. 36 und 39 gehören. In der Mitte der dreißiger Jahre mag er seine Tätigkeit beendet haben.

Der Weg unseres Meisters, von dem wir fast 70 weißgrundige Lekythen und zahlreiche rotfigurige Gefäße besitzen, der auf 30 Gefäßen schöne Knaben preist, aber doch aus dem Adel und der Schönheit der Frau seine besten Kräfte gezogen

hat, der weit weniger erzählt, aber mehr gesagt hat als die andern Lekythenmaler, liegt klar vor uns: es ist der Weg zu immer tieferer und reicherer Geistigkeit, zu immer stillerer und innigerer Verbundenheit der Gruppen. Einen ähnlichen Weg ist sein bedeutendster Zeitgenosse, der Thanatosmeister, gegangen, den ich nach der schönen Darstellung des Todesdämons Murray Taf. 11 so benenne; Beiträge zu seiner Erkenntnis haben vor allem Bosanquet (J. H. St. 1899 S. 182ff.) und Riezler (S. 103 und 105) geliefert.

Frühwerke dieses Meisters sehe ich in einer Charonvase und in einer Gruppe von Lekythen, die auf den Grabstufen eine Reihe von kleinen Gefäßen zeigen:

München. Riezler 26
Berlin. Riezler 20. Fairbanks I S. 187
Athen 12739
Athen 12747
New York. Bull. 1925 S. 48 Fig. 1
New York. Bull. 1925 S. 48 Fig. 2.

Damit hängen eng zusammen:

Athen 1935. Riezler 23
Athen 1932. Riezler 24
Berlin. Riezler 25
Boston. Fairbanks I Taf. 6 = Riezler S. 42f.

Schon diese frühen Werke, die man etwa den Jahren kurz vor der Jahrhundertmitte zuschreiben wird, zeigen die Eigenart des Meisters: er ist eine sonnige, lichte Persönlichkeit, mit viel Sinn für die plastische Erscheinung des Menschen, für die individuelle Bildung der Gesichtszüge, für Charaktere und Situationen, aber er erreicht den Achilleusmeister nicht immer an stiller Größe. Daß es ihn auch nach dieser Seite zog, zeigen Werke wie:

Athen 1761. Riezler 31. Fairbanks I Taf. 9,2
Athen 1942. Riezler 30
Boston. Fairbanks I Taf. 13. Riezler Fig. 14/5 links
Boston. Fairbanks II Taf. 32,3.

Vollends die Gruppe

London D 57. Murray Taf. 1
Athen 1960. Riezler 29. Fairbanks I Taf. 8,1
Athen 1822. Riezler 40. Am. Journ. 1907 Taf. 5

zeigt schon eine wundervolle Abklärung, die man dem überragenden Einfluß des Achilleusmeisters zuschreiben darf. Der spätern Zeit des Meisters gehören dann wohl an:

London D 58. Murray Taf. 11. Riezler Fig. 8
Boston. Fairbanks I Taf. 12. Riezler Fig. 14/15 rechts
Athen 1797. Riezler 32
Berlin. Riezler 27
Athen 12792. Riezler 28

und die ganz vergeistigten, tief innerlichen Bilder der dreißiger Jahre:

Berlin. Riezler 55
Berlin. Riezler 54. Fairbanks II Taf. 3,2.

Außer diesen 24 Gefäßen hat aber der Thanatosmeister noch manche andere gemalt, ohne Rücksicht auf die Chronologie seien genannt:

Athen 1993. Fairbanks I S. 270
Athen 1981. Journ. Hell. Stud. 1899 S. 184
Bonn. Bonner Studien Taf. 10
London D 67. Catalogue III Taf. 27
New York. Bull. Metr. Mus. 1916 S. 128
München 2478. Charon und Kind.

Mindestens verwandt, wenn nicht von derselben Hand, sind nach den Abbildungen:

London D 60. Murray Taf. 6
Bonn. Jahrb. 1907 Taf. 3
Burlington 1904 H 31 Taf. 93
Burlington 1904 H 39 Taf. 93.

Mit diesen beiden großen Meistern kann sich der Charonmeister nicht messen, ein liebenswürdiger, etwas altmodischer Maler, der die eckigen Profile und Bewegungen des strengen Stils noch fortschleppt, als sie längst überwunden waren, sich aber doch gegen Ende seiner fruchtbaren Tätigkeit mit der milden Schönheit phidiasischer Kunst erfüllt. In der Technik ist er eher fortschrittlich zu nennen. Mit der sog. matten Farbe in Ornament und Figurenumriß setzt er schon in den vierziger Jahren ein, bevor die großen Meister sich von der glänzenden Firnislinie trennen. Das Athener Nationalmuseum besitzt 33 Werke seiner Hand: 1815 (Riezler 22), 1824, 1890, 1919, 1926 (Riezler 44), 1927 (Riezler 82), 1930, 1931, 1933, 1934 (Riezler 51), 1941 (Riezler 53), 1946, 1947 (Riezler 50), 1967, 1969, 1994, 2018 (Riezler 46), 2019 (Benndorf 18,1), 2020 (Benndorf 16,2), 2021 (Benndorf 21,2), 2035, 12135—12138b, 12793, 12796, 14397, 14398, 14856, 14857; es sind 30 sog. Friedhofsszenen und 3 Charonbilder. Das letztere Thema hat er noch öfters behandelt:

New York. Bull. Metr. Mus. 1923 S. 193
Berlin. Riezler 45. Fairbanks II Taf. 3,1
Paris. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 48
New York. Fairbanks II Taf. 4
Berlin. Riezler 80.

auch die Prothesis fehlt nicht:

London D 62. Murray Taf. 7
Benndorf Taf. 17,1
New York. Fairbanks II Taf. 2
New York. Fairbanks II Taf. 38

und ebensowenig Hypnos und Thanatos:

London D 59. Murray Taf. 9

Dazu kommt noch eine Reihe „Friedhofsszenen“ in Museen außerhalb Athens:

München. Riezler S. 63
Boston. Fairbanks II Taf. 37
Boston. Fairbanks II Taf. 5
Rom. Mon. Linc. 24 Taf. 15
Kassel. Fairbanks II Taf. 1,1
New York. Fairbanks II Taf. 1,2
New York. Fairbanks II Taf. 6,2
New York. Bull. Metr. Mus. 1923 S. 193 Fig. 2
London D 66. Murray Taf. 25 A
London. Stackelberg Taf. 45,1
Stackelberg Taf. 45,2

Die Werke dieses kindlich schlichten Meisters, von denen Pfuhl II S. 561 schon 10 zusammengestellt hat, dürften etwa die beiden Jahrzehnte von 450—430 füllen; er hat wie der Thanatosmeister jedenfalls erst nach der Lichaszeit seine Tätigkeit begonnen. Dagegen reicht ein vierter Meister, der Inschriftenmeister, offenbar mindestens in dieselbe Zeit hinauf wie der Achilleusmeister; er wurzelt (wenn die folgende Rekonstruktion seines Werkes richtig ist) mit seiner realistischen Gegenständlichkeit so recht im strengen Stil, und seine Spätwerke stellen sich als Alterswerke eines Mannes dar, der die Errungenschaften des Achilleusmeisters nicht mehr mit vollem Leben erfüllen kann. Ich möchte ihm folgende rotfigurigen Lekythen zuteilen:

Athen 12 892
Mon. Linc. 14, 844
Mon. Linc. 17, 483
London, Kunsthandel (Frau mit Tänie und Poseidon).

Seine frühen weißgrundigen Lekythen haben meist einfachen Mäander, z. T. noch „schwarzfigurige“ und „rotfigurige“ Palmetten, im Bild noch kein Grabmal:

Athen 1845. Fairbanks I S. 144
Athen 1846
Athen 1847. Fairbanks I S. 155. Inst. Phot. Nat. Mus. 766.
Athen 1997
Athen 2032. Fairbanks I Taf. 5,2
Athen 1763
Berlin. Riezler 12. Fairbanks I S. 146
Berlin. Riezler 15. Fairbanks I S. 183
Oxford. J. H. St. 1905 Taf. 3,1
Athen 1826. Riezler 10 u. S. 2
London D. 26. Murray Taf. 21 A
Mon. Linc. 14, 846
Mon. Linc. 14, 911
Athen, Kunsthandel. Inst. Phot. Athen Varia 418/9. Frau neben Stuhl mit Schachtel — Frau im Mantel mit Haube.

Dann folgen eine Reihe von sogen. Friedhofsszenen:

Athen 1825. Riezler 11
Athen 1959. Riezler 16. Am. J. 1907 S. 22
Athen 1958. Riezler 17. Fairbanks I S. 203
Athen 1789. Riezler 18
Athen 1790
Berlin. Riezler 19
Madrid. Leroux Taf. 34,2. Fairbanks I S. 194
London. Fairbanks II Taf. 34,1
London. Fairbanks II Taf. 34,2

und unter dem Einfluß des Achilleusmeisters eine Rückkehr zu rein häuslichen Bildern und Zuwendung zum klassischen Stil:

Athen 12789. Riezler 8
Athen 12785. Riezler 9
Athen 1943. Riezler 41
Athen 1945. Riezler 42
Boston. Fairbanks I Taf. 11.

Die drei letztgenannten Werke dürfen der Hygiainonzeit zugewiesen werden.

Ich kann dem Meister der Athener Lekythos 13701 mit der weißen Stele kein anderes weißgrundiges Gefäß mit Sicherheit zuweisen; sicher stammt sie von demselben Maler, der auch die beiden rotfigurigen Lekythen 13702 und 13703 gemalt hat.

Ein 6. Meister der Parthenonzeit ist der Amazonenmeister, zu dessen Erkenntnis Kuruniotis (Ἐφημερίς 1907 S. 123 ff.) den Grund gelegt hat. Er hat eine Menge rotfiguriger Lekythen gemalt:

Athen 1302. Ἐφ. 1907 S. 132 und 139
Athen 1311. Ἐφ. 1907 S. 133 und 139
Athen 12780. Ἐφ. 1907 S. 134 und 139
Athen 12782. Ἐφ. 1907 S. 130 und 139
Athen 1312
Athen 13751
Athen 11736 (sitzende Frau mit Tympanon)
München 7519.
Girgenti, Coll. Giudice 253 (leierspielende Frau)

Nach den Abbildungen sind ihm auch die 6 Lekythen Benndorf Taf. 55, 1—3 und S. 107f, sowie London, J. H. St. 1921 S. 140 und Compiègne (Corp. Vas. Taf. 18,5 = 20,3) zuzuteilen. Dazu kommen die weißgrundigen Exemplare:

Athen 12738. Ἐφ. 1907 S. 139 und Taf. 5. Riezler 14
Athen 12799. Ἐφ. 1907 S. 137 und 139
Jahrb. 1887 Taf. 11
Athen 1869 (stehende Frau mit Tympanon)
Boston. Fairbanks II Taf. 33,1

Athen, Kunsthandel (sich gürtende Frau vor Stufengrabmal mit Hydria).

Sie verteilen sich etwa auf die Zeit von 455—440.

Nur vier sichere Gefäße des Fackelmeisters sind mir bekannt:

Athen 1979. Ath. Mitt. 1910 Taf. 8
Athen 1970. Ath. Mitt. 1910 Taf. 9
Athen 1985.
Athen 11730.

Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit scheint in der Folgezeit zu liegen.

Der äußerlich fruchtbarste Meister dieser Generation aber ist der Tymbosmeister, der Hunderte kleinere Gefäße für arme Leute heruntergemalt hat. Soweit ich sehen kann, gehören ihm nahezu alle von Fairbanks I S. 295—334 verzeichneten Gefäße. Auch er macht den Übergang von der glänzenden zur matteren Linie, von strenger zu klassischer Formgebung, von erzählender zu beharrender Darstellung irgendwie auf seine bescheidene Art mit. Auf diese kleinen Gefäße, die wegen Raummangels die gleichzeitigen Zweifigurenbilder gleichsam zusammenziehen oder exzerpieren, kann hier nicht näher eingegangen werden.

Mit den Werken dieser acht Maler ist die Produktion der vom strengen Stil zur klassischen führenden Meistergeneration durchaus noch nicht völlig, aber doch nahezu erschöpft und es kann die Frage aufgeworfen werden, ob unsere Münchner Lekythen sich hier einreihen. Der erste Blick lehrt, daß engere Verwandtschaft nur mit den Gefäßen des Achilleusmeisters besteht, und mehr als ein Betrachter hat diesen geradezu als Meister auch unserer Lekythen in Vorschlag gebracht. In der Tat ist die Gefäßform dieselbe wie die der Spätwerke des großen Meisters und die Dekoration überraschend ähnlich. Hatte der Achilleusmeister schon seit seiner frühesten Zeit gelegentlich rote Palmettenblätter zwischen die schwarzen gestellt, so findet sich auf einigen seiner Gefäße (z. B. Wien, Festschrift für Benndorf S. 89) gerade die besondere Farbenverteilung unserer Lekythen; die Komposition des Geschlinges und des Mäanders, selbst der Duktus des Strichs zeigt größte Übereinstimmung, und es braucht schon ein sehr geübtes Auge, um den feinen Unterschied zu entdecken. Hat man sich vollends in die Figurenwelt versenkt, so wird man gewahr, daß die drei Gefäße von Oropos sich nicht in die abgeklärte, fast zergleitende Sphäre der Spätwerke des Achilleusmeisters einreihen lassen, daß der Entwicklungsgang, der in ihnen vorliegt, nicht von dem alten Meister durchlaufen sein kann, daß sie vielmehr Jugendwerke eines neu auf dem Plan erscheinenden, noch spannkräftigen Meisters sein müssen, dessen Welt noch bunt, dramatisch, aktiv ist. Mit anderen Worten: wir müssen unter der jüngeren Generation der Lekythenmaler der Parthenonzeit Umschau halten.

Von diesen wurde gelegentlich der Meister der beiden Saburoff'schen Lekythen Riezler 48/9 in Vorschlag gebracht; mit Unrecht. Zwar ist er einer der wenigen jüngeren Meister, der im Ornament noch Technik und Typik der älteren Zeit

festhält, und die stehende Frau mit der Binde (Riezler 48) wirkt wie eine Kopie der Münchner; aber gerade hier springt die Verschiedenheit der Hand in die Augen. Denn der Quadrat-Meister, wie ich ihn nennen möchte, ist zwar ein feiner und sorgfältiger Zeichner, aber zunächst ohne die freie Größe der Münchener Lekythen. Die beiden genannten Gefäße:

Berlin. Furtwängler, Sammlung Saburoff Taf. 60,2. Riezler 48
Berlin. Sammlung Saburoff Taf. 60,1. Riezler 49

sind offenbar noch in den dreißiger Jahren entstanden und frühe, noch nicht gefestigte Arbeiten des Meisters. Die nächste Stufe zeigt schon die Wendung zu größerer Bewegtheit und Zierlichkeit:

London D 69. Catalogue III Taf. 28
Burlington 1904 H 27 Taf. 93
Athen 1760. Riezler 83
New York. Fairbanks II Taf. 11,2
Berlin. Riezler 76. Fairbanks II Taf. 18,1
Stackelberg Taf. 46,1
London. Fairbanks II Taf. 15,1
London. Fairbanks II Taf. 15,2
Oxford. Journ. Hell. Stud. 1905 S. 74/5
Berlin. Riezler 84. Fairbanks II Taf. 19,1
Berlin. Inv. 3138.

Es ist die Stilstufe der zwanziger Jahre, wie sie in der rotfigurigen Malerei etwa der Onosmeister vertritt (Beazley, Am. Vases S. 180), dessen Werke den Meidiasstil unmittelbar vorbereiten. Gegen 420 erreicht der Meister seine höchste Vollendung:

New York. Fairbanks II Taf. 14,2
Athen 1937. Riezler 73
Athen 1939. Riezler 74
Louvre. Riezler 75 und S. 6 rechts; S. 31
Louvre. Rayet-Collignon S. 233.
Berlin. Sammlung Gans, 2 Stück
Athen 12783. Nicole Taf. 16.

Es ist die Zeit der Hegeso. Und die Tätigkeit des Meisters endet im vorletzten Jahrzehnt mit reichen, schwingenden Kompositionen:

Athen 1936. Riezler 77 und S. 3
Athen 1957. Riezler 78
Athen 1954
Athen 1977.

Diese letzten Werke führen uns wohl mehr als zwei Jahrzehnte von unsern Münchner Lekythen weg, aber auch schon die beiden Berliner Frühwerke sind etwas fortgeschrittener; deutlich gehört dieser Maler einer etwas jüngeren Generation an.

Dasselbe darf vom Triglyphenmeister behauptet werden. Auch er wurzelt

noch im klassischen Stil der Stufe um 430 und geht zur Zierlichkeit der zwanziger Jahre über:

Athen 1924
Athen 1950. Riezler 61
Athen 1951. Riezler 60
Athen 1813
Inst. Phot. Athen Varia 107/8
Boston. Fairbanks II Taf. 29,2.

Mit diesem Gefäß geht er, etwa um 425, zur Akanthosstele über. Es folgen:

Karlsruhe. Fairbanks II Taf. 30, 1. Welter, Bausteine Taf. 17, Nr. 37
Paris. Fairbanks II Taf. 29,1
Oxford. J. H. St. 1895 S. 327 f.
Madrid 318. Leroux Taf. 35
Vente Sambon-Canessa (1904) Nr. 243
Nauplia
Benndorf Taf. 15
Berlin. Riezler 92
Athen 1907
Athen 1908. Ἐφημερίς 1906 S. 16
Athen 1831
Athen 1840
Athen 1770. Benndorf Taf. 17,2
Athen 1755. Dumont-Chaplain Taf. 24
Athen 1756. Dumont-Chaplain Taf. 32
Berlin. Arch. Zeit. 1885 Taf. 2
Berlin. Arch. Zeit. 1885 Taf. 3
Furtwängler Coll. Somzée Taf. 39, unten 3.

Es ist interessant, daß dieser Künstler der bewegten und schweifenden Linien, der Antipode der klassischen Lekythenmalerei, durch seine Frühwerke eng mit ihr verbunden erscheint.

Einen Grad strenger bleibt immer sein größerer Zeitgenosse, der Schilfmeister, über den Semne Papaspyridu im Δελτίον 1923, 117 ff. eine Monographie veröffentlicht. Wir können ihn nicht bis in die dreißiger Jahre hinauf verfolgen, aber in den Beginn der zwanziger gehören offenbar seine Frühwerke:

Paris. Riezler 85. Fairbanks II Taf. 20,1
Paris. Riezler 86 und S. 4,3
Berlin. Riezler 87
Berlin. Riezler 88. Fairbanks II Taf. 22,3.

Sie zeigen als Grabakroter eine ähnliche Komposition von Volute und Palmette, wie sie auch der Quadratmeister in diesen Jahren liebt; Riezler 88 geht zur breiten Stele über; das herrliche Gefäß in Wien (Benndorf Taf. 34 = Riezler S. 28/9) zur Akanthusstele. Von den späteren Arbeiten des Meisters seien als Proben Riezler 89—91 und Riezler 81 genannt.

Auch der Frauenmeister reicht nicht bis in die Parthenonzeit zurück. Seine Frühwerke:

Athen 1938. Riezler 57. Strena Helbigiana S. 41
Berlin. Riezler 65. Fairbanks II Taf. 10,2
Paris. Riezler 62
Paris. Fairbanks II Taf. 14,1
Boston. Fairbanks II Taf. 16,1
Athen 1949

knüpfen zwar noch an den klassischen Stil an, können aber mit ihren Dreifigurenbildern und der beginnenden Akanthisierung des Stelenakroters erst um 430—425 angesetzt werden. In der Folgezeit entfaltet dieser Maler immer freier seine sichere und volle, farbenprächtige Art:

München. Riezler 70
Wien. Benndorf Taf. 14
Athen 1799. Riezler 68
London D 70. Murray Taf. 10
New York. Fairbanks II Taf. 27,2
Berlin. Riezler 63
Wien. Benndorf Taf. 33
Athen 1956. Riezler 72
Athen 1955. Riezler 71.
Athen 1839. Inst. Phot. N. M. 1902
Athen 2037. Inst. Phot. N. M. 1903
Berlin. Robert, Thanatos Taf. 1
München. Fragment. Phot. der Vasen-Slg.
Athen 1810. Inst. Phot. N. M. 1909/10.

Spätwerke dieses Meisters sind offenbar:

Athen 1892. Inst. Phot. N. M. 1911/12
Athen 1894. Inst. Phot. N. M. 1911/12
Athen 1834. Inst. Phot. N. M. 1909/10.

Einem älteren Zeitgenossen der genannten Meister, dem Vogelmeister, möchte ich folgende Gefäße zuweisen (4 davon hat Pfuhl II S. 561 schon zusammengestellt):

Athen 1843. Riezler 58. Fairbanks I S. 276. Am. J. 1907 S. 29
Athen 1842
Athen 1769. Inst. Phot. Nat. Mus. 851
Athen 1895
Benndorf Taf. 23,1
Paris. Bibl. nat. 503, de Ridder II S. 370
New York. Fairbanks I Taf. 10,3
München. Riezler 33. Fairbanks I Taf. 14,2
Berlin. Riezler 52. Fairbanks II Taf. 6,1
Belgrad. Nat. Mus. 41
Kassel. Fairbanks II Taf. 10,3

Athen 1902 (retuschiert)
Athen 1775 (retuschiert)
Bologna 366. Pellegrini Taf. 5
Branteghem. Burlington 1888 Nr. 53

Dieser liebenswürdige Zeichner, der die Technik der glänzenden Umrißlinien länger beibehält als seine Zeitgenossen, darf etwa um 435—425 angesetzt werden. Für die Wendung vom klassischen Lekythenstil zum feinen, reichen und lockeren des folgenden Jahrzehnts ist er besonders bezeichnend.

Dieser kleine Ausschnitt aus der nachklassischen Lekythenmalerei möge genügen, um darzutun, daß unser Münchner Meister, den wir von jetzt ab den Hermesmeister nennen wollen, seinem ganzen Wesen nach wieder zu einer älteren Generation gerechnet werden muß, daß er zwischen den genannten älteren und den jüngeren steht. Nun gibt es in der Tat eine Reihe von Werken, die dieser spätklassischen Zwischenstufe angehören und sich als Fortsetzung der drei Gefäße von Oropos darstellen.

Athen 1940. Riezler 47. Am. J. 1907 S. 27
Bologna 363. Pellegrini Taf. 3 (Abb. 1)
Cambridge 140. Gardner Taf. 31 (Abb. 2)
Athen 1965. (Abb. 3)
Athen 1992. (Abb. 4)
Athen 12797. (Abb. 5)
Athen 1819. (Abb. 6)
Athen 1820. (Abb. 7)
Paris. Gaz. arch. 1885 Taf. 31 (Abb. 8)
Palermo. Schrank XVII 1944. Höhe 44 cm
Athen 1835. (Abb. 9).

Es ist die Gruppe, die z. T. schon Mc Mahon (Am. J. 1907 S. 26 ff.) und Fairbanks (I S. 281 ff.) auf Grund der Technik zusammengestellt haben. Die Übereinstimmung mit den Münchner Lekythen ist so groß, daß es lohnt, diese Gefäße näher zu betrachten.

Athen 1940 mit dem Hermes am Tymbos ist, wie schon Mc Mahon betont hat, eines der ältesten dieser Reihe; obwohl es in der Technik eher fortgeschrittener ist als die Münchner Hermeslekythos, möchte man es für möglich halten, daß es noch etwas früher gemalt ist. Der Hermes mit seinem Hut, Chiton, Mantel und Kerykeion ist in seiner ganzen Stimmung dem Münchner so verwandt, daß die gleiche Hand zutage tritt. Man wende nicht die schweren Fehler in der Zeichnung der stehenden Frau dagegen ein: ebensolche finden sich an den sitzenden Gestalten der beiden Münchner Lekythen, nur daß sie dort von der Schönheit der ganzen Komposition fast ausgelöscht werden. Die altertümliche Grabmalform der beiden Hermesbilder hat ihr Seitenstück auf dem New Yorker Gefäß: Tymbos und hochgieblige Stele sind die typischen Grabmäler des strengen Stils. Man hat den Eindruck, daß sich der Meister in den vierziger Jahren an den älteren Meistern geschult hat, mittelbar oder unmittelbar auch vom Achilleus-

meister beeinflußt. Dieser Einfluß ist besonders an dem Bologneser Gefäß mit Händen zu greifen (Abb. 1). Man vergleiche das Bild mit Fairbanks II Taf. 41; das Bologneser wirkt wie eine etwas jüngere Variante des Bostoner, hervorgebracht von einem wärmeren und beweglicheren, weniger strengen und erhabenen Meister. Das gibt, da das Gefäß in Bologna nicht von der zweiten Münchner Lekythos getrennt werden kann, ein Datum für die bisher genannten Werke des Hermesmeisters: sie müssen um 440 entstanden sein.

Das zur Seite geschobene Grabmal der beiden Münchner Gefäße hat nur wenig Seitenstücke in der Lekythenmalerei. Von diesen gehört das Fragment Burlington Exhibition 1904 H 36 Taf. 94 mindestens in die Nähe der Frühwerke des Hermesmeisters; die Gefäße Cambridge 140 (Abb. 2) und Athen 12797 (Abb. 5) sind jünger, aber wohl beide, trotz der schlanken dünnen Gestalten des Athener Bildes, unserm Meister zuzuweisen; das Paar Athen 1992 und 1965 (Abb. 4 und 3) gehört eng dazu. Wir sehen den Meister von den reicheren und dramatischeren Arbeiten seiner Frühzeit übergehen zu stillen, äußerlich wenig in die Augen springenden Kompositionen, deren Zeichnung von vollendeter Feinheit und Sicherheit ist. Leider ist die Technik, die der Meister von nun ab anwendet, von so geringer Dauerhaftigkeit gewesen, daß es nötig war, diese Bilder in Nachzeichnungen wiederzugeben. (Diese Kopien, von der Hand des Malers Lukas Peterich, erheben natürlich nicht den Anspruch, Ersatz für die Betrachtung der Originale zu bieten, geben aber doch dem fern von Athen lebenden Freund der Lekythenkunst einen guten Begriff von der Art des Meisters.) Die Grabmalform ist die des späteren Thanatosmeisters, des Charonmeisters, des Achilleusmeisters; Athen 1965 geht zur Palmettenbekrönung über. Kein Zweifel, daß die Gefäße noch zu Lebzeiten des Achilleusmeisters, vor 435 gemalt sind. Die besondere Form der Palmette kehrt auf der rotfigurigen Lekythos J. H. St. 1914 Taf. 13 wieder.

Einen Schritt weiter führen die Gefäße Athen 1819 (Abb. 6), 1820 (Abb. 7), Paris (Abb. 8) und Palermo. Sie sind größer und freier in jeder Beziehung. Schon das Format ist gesteigert (auf über 40 cm Höhe), aber auch die Figuren sind völliger und füllender geworden, kraftvoller und bewegter; die aufgestützte stehende Figur ist nicht zufällig bevorzugt. Die Stelenbekrönung entwickelt sich zu einer reichen Komposition von Voluten und Palmette, etwa in der Art, wie sie der Quadratmeister und der Schilfmeister am Beginn der zwanziger Jahre lieben, aber sichtlich strenger und klassischer. Sieht man sich nach den engsten Verwandten dieser Grabmalform um, so stößt man auf eine rotfigurige Bostoner Grablekythos, die von einem geringeren Nachahmer unseres und des Achilleusmeisters gemalt ist (Abb. 10 nach Robinsons Katalog Nr. 447; J. H. St. 1914 S. 201), und auf die prächtige weißgrundige Lekythos Athen 1835 (Abb. 9), deren jonische Säule andrerseits wieder an die rotfigurige Lekythos J. H. St. 1914 Taf. 14, 2 gemahnt. Man wird daher kaum fehlgehen, wenn man die Athener Lekythos 1835 bald nach 435 ansetzt. Als Werk des Hermesmeisters möchte ich sie zuversichtlich in Anspruch nehmen, obwohl die Gefäßform wieder merkwürdig gedrungen wird und die Farbgebung etwas abweicht. Die kühn verkürzte Kriegerfigur ist die

Krönung der drei älteren Sitzfiguren, die stehende Frau vom selben Schlag wie die der übrigen Gefäße, Thema und Stimmung ganz wie auf den andern Gefäßen der Reihe, die Frau und Krieger verbinden. Haus, Grab und Unterwelt sind wie auf unserer Hermeslekythos in eine Sphäre eingeschmolzen.

Leider läßt sich das Werk des Hermesmeisters nicht weiter verfolgen. Das Gefäß Athen 1757 (Ant. Denkm. I Taf. 23, 2), das ins folgende Jahrzehnt gehört, ist in der Zeichnung der stehenden Frau und des sitzenden Jünglings nicht ohne Verwandtschaft mit der letztgenannten Lekythos. Andrerseits ließen sich vielleicht auch die beiden prächtigen Gefäße Berlin, Riezler 64 und Athen 1830 (Taf. 5) als Fortsetzung unserer Reihe verstehen; jedenfalls stammen sie von einem großen, im klassischen Stil wurzelnden Meister.

Es bliebe noch zu begründen, worauf sich unsere Datierung der Lekythen stützt. Zu diesem Zweck seien zwei Eckpfeiler der Lekythenchronologie abgebildet, die Brüsseler Glaukonlekythos (Fairbanks II Taf. 33,2 = Abb. 11) und eine Lekythos in Mykonos (Abb. 12). Das Brüsseler Gefäß gehört nach seiner Inschrift in die Knabenzeit desselben Glaukon, der 441 Stratege und 433 Admiral war, und zwar gegen Ende seiner Jugendzeit. Vergleicht man sie mit den zahlreichen andern rotfigurigen und weißgrundigen Gefäßen, die denselben Liebling feiern, so wird klar, daß sie jünger sein muß als z. B. die noch in den siebenziger Jahren entstandenen Euphroniosschalen. Andrerseits steht sie der Alkimachoslekythos Riezler 3, die offensichtlich von derselben Hand stammt und von den Erstlingswerken des Achilleusmeisters inspiriert ist, nicht allzufern. So darf man die Zeit um 465 für die Brüsseler Glaukonlekythos und die ihr nahestehenden Frühwerke des Inschriftenmeisters (Riezler 12 u. 15) getrost in Anspruch nehmen, die um 460 für die Alkimachoslekythos und für den Beginn der Tätigkeit des Achilleusmeisters; wie nah sich Glaukon- und Lichaszeit stehen, hat ja auch Bosanquet (J. H. St. 1896 S. 167) gezeigt. Alkimachos kann sehr wohl der Vater des vom Achilleusmeister in den vierziger Jahren gefeierten Axiopeithes sein, wenn er wie Mantitheos (Dem. or. 40,4) in ganz jungen Jahren sich verheiratete; Diphilos, der junge Held der fünfziger Jahre, war 414 Stratege ('Εφ. 1906 S. 21).

Denselben guten Dienst, den die Lieblingsnamen der älteren Lekythenzeit erweisen, leistet der Spätzeit eine Lekythos in Mykonos (Am. J. 1907 S. 8; Riezler S. 63; Fairbanks II S. 52). Rhomäos hatte die große Güte, mir Photographien und das Recht der Veröffentlichung zu überlassen, sowie mich über die Fundumstände zu belehren. Demnach ist es außer Zweifel, daß das Gefäß (Abb. 12) zu den 425 von Delos nach Rheneia überführten Gräbern gehört, und es leuchtet ein, daß es eines der allerspätesten Gefäße des Massenfundes sein muß, kurz vor der Überführung den Weg von Athen nach Delos gefunden haben muß. Das verleiht dem kleinen, flüchtig gezeichneten Stück die größte Wichtigkeit für die Chronologie der späteren Lekythen. Offensichtlich gehört es ganz in die Nähe der Karlsruher und Oxforder Gefäße des Triglyphenmeisters (Fairbanks II Taf. 30,1; J. H. St. 1895 S. 328). In diesen Jahren muß der Schilfmeister Werke wie Riezler 88 gemalt haben, der Quadratmeister Werke wie Riezler 84 u. 73, der Frauenmeister Werke wie Riezler 68 u. 72.

Versucht man nun zwischen die Lekythen mit Lieblingsnamen und die um 425 datierte Gefäßgruppe die Zwischenglieder einzureihen, so muß man sich völlig frei machen von der Vorstellung eines rein mechanischen Ablaufs des Zeitstils, von der Idee einer alle Zwischenstufen in sich einschließenden Reihe oder Kette von Werken. Je näher wir einem Zeitabschnitt treten, desto stärker drängt sich das Überzeitliche, das individuelle Leben, an die Oberfläche, und erst wer dieses erfaßt hat, begreift von hier aus wieder das Strömen der Zeit. So haben wir, um Daten zu gewinnen, Meister aufgesucht und auf die Gefahr hin zu irren, uns bei jedem einzelnen Werk gefragt, was für ein Mensch es hervorgebracht hat, ein jugendlicher oder alter, ein Bewahrer oder Bahnbrecher, ein großer oder kleiner, ein Handwerker oder Künstler. Beobachtungen der Gefäßform, der Technik und Ornamentik, des Gegenstandes, der Tracht und Grabformen auf den Bildern kamen hinzu.

Der Ablauf, der sich aus alldem ergibt, könnte kaum aus dem Vergleich mit der gleichzeitigen großen Plastik gewonnen werden. Dazu ist die Eigenart der Lekythen zu bestimmt, die Tradition der Schulen und Werkstätten, die sie hervorbrachten, zu geschlossen. Die Gefäße des Achilleusmeisters sind auf einem andern Boden erwachsen als der Parthenonfries, die des Hermesmeisters auf einem andern als die Giebel. Und trotzdem, so will uns scheinen, hat sich die Lekythenkunst nie so sehr mit der hohen Kunst berührt wie in den Gefäßen dieser beiden Meister. Es ist, als ob die Sonne der Kunst des Phidias, die alles Leben der Zeit reicher und voller erblühen ließ, auch den Handwerker des Kerameikos über sich hinausgehoben hätte, und so mögen auch diese schlichten Salbgefäße auf ihre Art von dem großen Meister zeugen: was er zum Leben zu sagen hatte, hat er im Panathenäenfries mit eigener Hand gestaltet, vom Geheimnis des Todes hat er durch den Pinsel der Lekythenmaler zu uns gesprochen.

Abb. 1. Bologna

Abb. 2. Cambridge

Abb. 3. Athen 1965

Abb. 4. Athen 1992

Abb. 5. Athen 12797

Abb. 6. Athen 1819

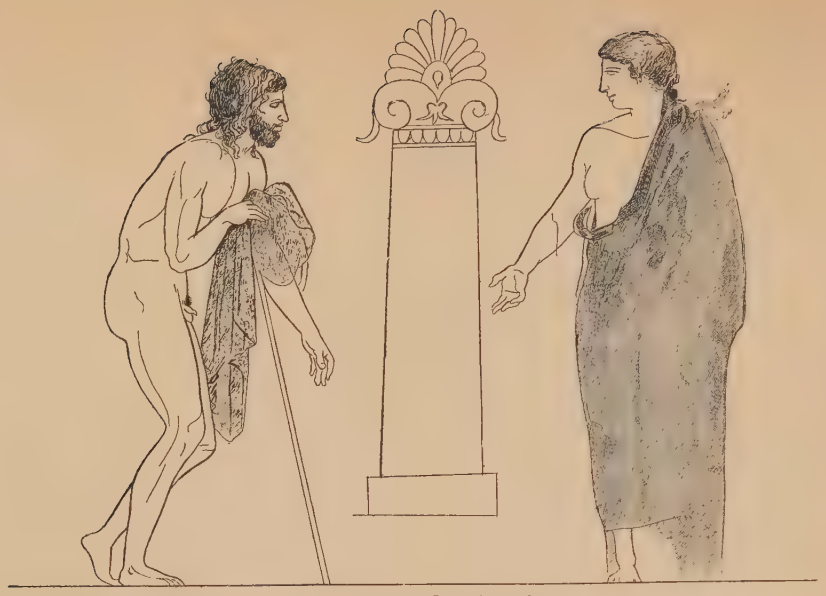

Abb. 8. Paris, Cab. d. méd.

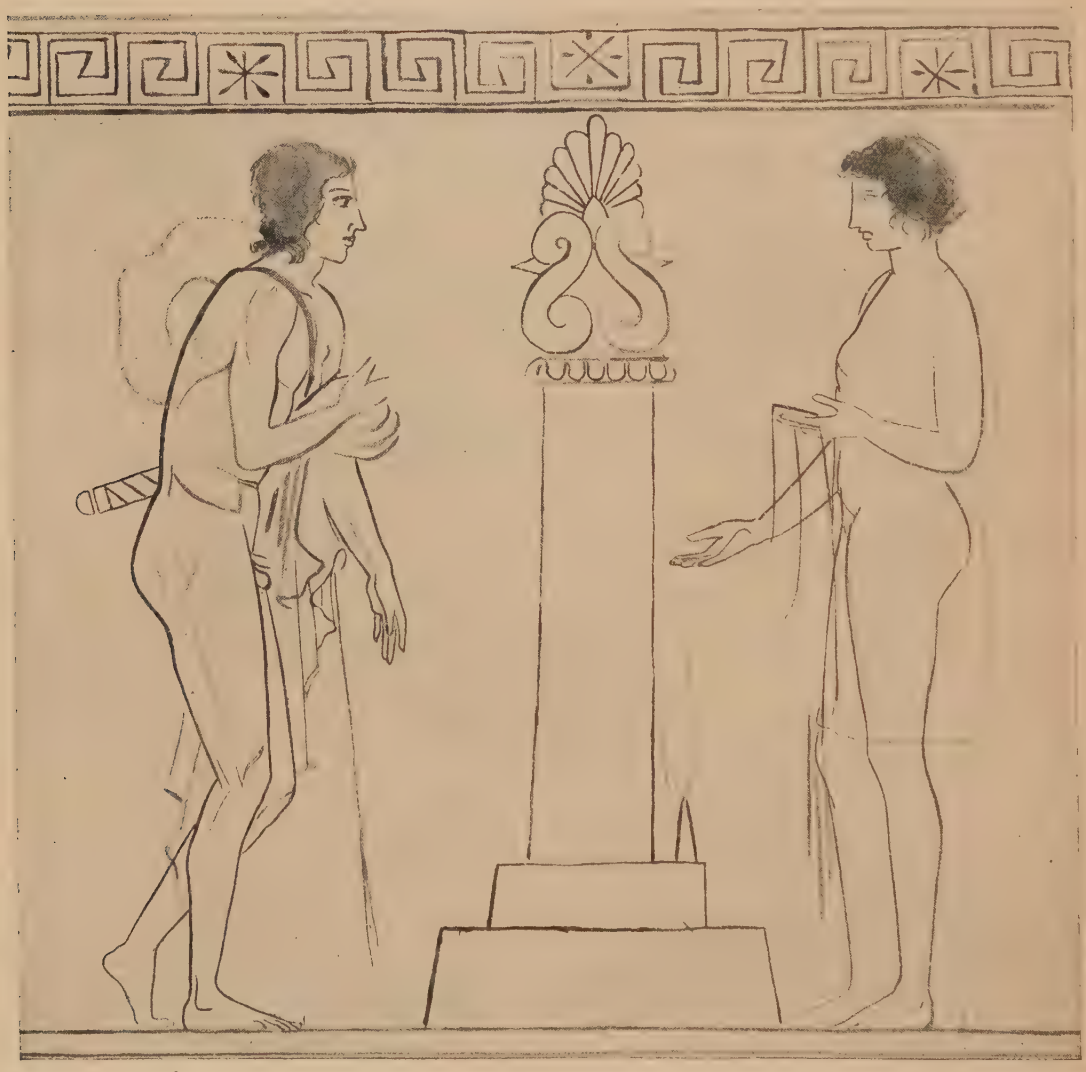

Abb. 7. Athen 1820

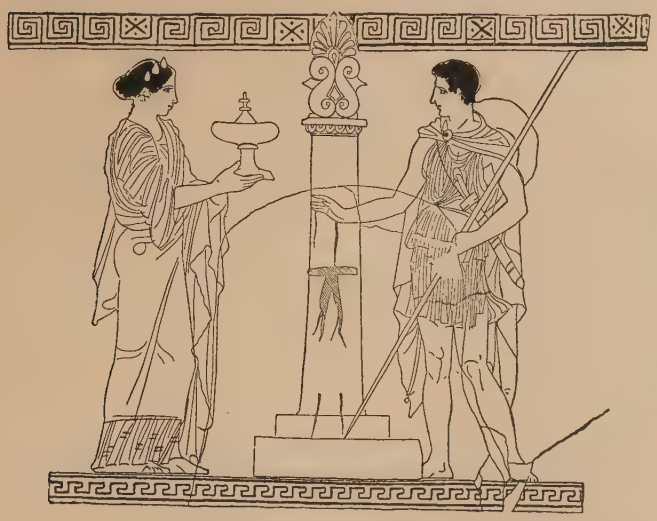

Abb. 10. Boston (rotfigurig)

Abb. 9. Athen 1835

Abb. 11. Brüssel. Gegen 465 v. Chr.

Abb. 12. Mykonos. Gegen 425 v. Chr.

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET DURCH LUDWIG VON BÜRKEL

HERAUSGEGEBEN UNTER LEITUNG VON
FRIEDRICH DÖRNHÖFER, GEORG HABICH, PHILIPP HALM,
OTTO WEIGMANN, HEINRICH WÖLFFLIN UND P. WOLTERS

Aus früheren Jahrgängen:

1907 I/II. HALBJAHRSBAND

mit 8 Gravüren, 14 Vollbildern, 1 Kohledruck und 97 Illustrationen im Text

THERESE VON BAYERN, Einige Worte über die Kulturentwicklung im vorspanischen Peru — AD. FURTWÄNGLER, Bronzekopf des Kaisers Maximin — FR. SARRE, Das Metallbecken des Atabeks Lulu von Monsul — A. PIT, Zwei Porträtbüsten von Jacopo della Quercia — K. VOLL, Altfranzösische Bilder in der Alten Pinakothek — G. SWARZENSKI, Cranachs Altarbild von 1509 — H. UHDE, Ans. Feuerbachs Lehrer Thomas Couture — A. PIT, Museums-Erfahrungen — L. v. BÜRKEL, Zur Gründung der Münchner Städtischen Gemälde-Sammlung — A. FURTWÄNGLER, Das Mädchen von Antium — H. BRAUNE, Beiträge zur Malerei des Bodenseegebietes im 15. Jahrhundert — G. LEIDINGER, Ein unbeschriebener Teigdruck des 15. Jahrhunderts — H. BRAUNE, Ein Beitrag zu Dürers Porträt des Oswald Krel — K. VOLL, Eine Landschaft von Rubens in der Münchner Pinakothek — E. STEINMANN, Zwei neuerworbene Terrakottamodelle Berninis — F. BOEHLE u. W. RIEZLER, München.

1908 I. HALBJAHRSBAND

mit 5 Gravüren, 1 Kohledruck und 40 Illustrationen im Text

J. SIEVEKING, Aphroditekopf der Münchner Glyptothek — M. DREGER, Beiträge zur Kenntnis alter Stoffe und Stickereien — F. WICKHOFF, Die Sammlung Tucher — G. GRONAU, Zur Geschichte der Caesarenbilder von Tizian — G. MÜNZEL, Chr. Wenzingers Oelberg aus Staufen — F. v. REBER, Die Adolf von Menzel-Stiftung in München — L. v. BÜRKEL, Ludwig Penz

1909 II. HALBJAHRSBAND

mit 5 Gravüren, 1 Kohledruck und 58 Illustrationen

C. GRAFF-PFAFF, Zur Ausstellung. Japan und Ostasien in der Kunst, München 1909 — J. GUTHMANN, Ernst Moritz Geyger als Bildhauer — PH. M. HALM, Altbayrische Totendarstellungen — F. H. HOFMANN, Eine Nymphenburger Porträtbüste — K. LEIPOLD, Ein Brief an einen Schüler — F. v. REBER, Von den bayerischen Filialgalerien — G. SWARZENSKI, Giovanni Battista Tiepolos „Heilige aus dem Hause Grotta" — O. WEIGMANN, Eine unbekannte Kartonzeichnung Sodomas — P. WOLTERS, Griechische Grabdenkmäler in München.

1910 II. HALBJAHRSBAND

mit 2 Gravüren, 1 Kohledruck und 101 Illustrationen im Text

H. BULLE, Das kunstgeschichtliche Museum der Universität Würzburg — H. KLAIBER, H. Böblingers Entwurf zum Turm der Eßlinger Frauenkirche — F. LEONHARDT, Ein Grabmalentwurf von H. Multscher — E. W. BRAUN, Die Sammlung Tucher — H. UHDE-BERNAYS, Ph. O. Runge und Klopstock

1912 I. HALBJAHRSBAND

mit 2 Gravüren, 15 Tiefdrucken und 40 Illustrationen im Text

J. SIEVEKING, Bronzestatuette einer Pantherin — H. KLAIBER, Das Hoch- und Deutschmeisterschloß in Mergentheim — G. FRIZZONI, Moretto und Moroni — A. PIT, Quattrocento Plastik der Sammlung Lanz — A. L. MAYER, Die Erwerbungen Tschudis für die Alte Pinakothek.

1916/18 I./II. HALBJAHRSBAND

mit 15 Tiefdrucken und 117 Illustrationen im Text

E. BERKEN und A. L. MAYER, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte Tintorettos — A. FEULNER, Süddeutsche Fresko-Malerei — P. FRANKL, Sustris und die Münchner Michaelskirche — G. HABICH, Ein Brunnen von Pankraz Labenwolf in München — F. KNAPP, Würzburg und seine Sammlungen — R. A. PLETZER, Johann Gregor von der Schardt — F. ROH, Rubens Höllensturz — J. SIEVEKING, Jünglingskopf der Münchner Glyptothek.

1919/20 I./II. HALBJAHRSBAND

mit 5 Tiefdrucken und 127 Illustrationen im Text

E. BUSCHOR, Das Krokodil des Sotades — J. SIEVEKING, Constantius Chlorus — R. OLDENBOURG, Beiträge zu Rubens als Bildnismaler — CHR. SCHERER, Über zwei Werke der Kleinplastik in Holz im Museum zu Braunschweig — H. KLAIBER, Balth. Neumanns Anteil an Kirche und Kloster Schöntal — Ph. M. HALM, Die Madonna mit dem Rosenstrauch — R. GUBY, J. G. Üblherr — K. FEUCHTMAYR, Die Malerfamilie Apt.

1921/22 HEFT 1/4

mit 78 Abbildungen im Text

PH. M. HALM, Ikonographische Studien zum Armen-Seelen-Kultus — R. KÖMSTEDT, Der Georgenchor des Bamberger Domes — R. BERLINER, Aus der mittelalterlichen Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums — A. FEULNER, Hans Krumpers Nachlaß — C. CASSIRER, Eine Replik des Barberinischen Fauns — K. FEUCHTMAYR, Der Augsburger Bildhauer Jörg Muskat — C. W. SCHEURLER, Lunsingh, Zwei böotische Terrakotten — J. SIEVEKING, Ein großgriechisches Tonmodell für toreutische Arbeit — TH. MUSPER, Der Anteil der Augsburger am Gebetbuch des Kaisers Maximilian I. — W. GRÄFF, Die Schenkung Josefs I. an Marlborough

Von den angeführten Bänden ist noch eine kleine Anzahl vorhanden. Sie zeichnen sich durch besondere Reichhaltigkeit des Stoffes, wertvolle Gravüren, Kohledrucke, Tiefdrucke und Abbildungen im Text aus.

VERLAG GEORG D. W. CALLWEY, MÜNCHEN